



El ejercicio de gobierno y su imagen pictórica, a propósito de los retratos ecuestres de Lerma y Olivares

Por Laura S. Muñoz Pérez
(University of Nottingham)

La espectacularidad barroca se refleja en su arte por medio del movimiento y la teatralidad que muestran las escenas pictóricas, unas imágenes con un poderoso potencial de persuasión sobre el público. Dos de los mayores exponentes de esta espectacularidad y de la “cultura del poder”, donde la nobleza afianza sus privilegios por medio del lujo, son los magníficos cuadros que Rubens y Velázquez nos han dejado como paradigma de las pretensiones y de la obsesión por el mando de gobierno de sus modelos, me refiero al *Retrato ecuestre del Duque de Lerma* (1603, Museo del Prado, Madrid) y a *El Conde Duque de Olivares a caballo* (1638?

Museo del Prado, Madrid). Ambos validos fueron excelentes mecenas de las artes, conscientes de la imagen pública ante la Corte que esta actividad les proporcionaba y del prestigio social como buenos conocedores de la cultura de su tiempo. De los cuadros se desprende el orgullo y la supremacía política que caracterizaron a los *favoritos* por medio de diversos atributos, sin embargo se han de tener en cuenta algunas diferencias significativas entre los retratos, ya que mientras Lerma aparece frente al espectador con un estilo pacifista y espiritual, Olivares se presenta más esquivo, mirando de lado con una actitud desafiante y vanidosa. Esta pretensión simulada por el pincel del artista nos lleva a reflexionar sobre el poder que se le confería a la imagen, motivo por el cual cada actitud venía

codificada según la finalidad moral que se quisiese ofrecer, cada retrato constituía así un arma de propaganda y un medio con el que fortalecer las estrategias políticas emprendidas por los modelos ante el público cortesano, destinatario de tal acción publicitaria[1].

La mentalidad barroca, acostumbrada al espectáculo de las apariencias y engaños, fomentaba los códigos y principios cortesanos que caracterizaban a los distintos grupos sociales, de tal forma que la nobleza se reconocía por ciertos motivos exteriores[2]; así el sentido de la vista adquiría una importancia vital, pues proporcionaba el conocimiento de la realidad y acceso a estos códigos culturales, aunque de igual modo era también el más peligroso, ya que podía incitar al pecado según las imágenes más

o menos sensuales que se contemplasen[3]. Los sermones de la época estaban escritos, por así decir, *para los ojos*, con la intención de imprimir en el alma del espectador una imagen que les apartase del pecado[4].

Según las teorías aristotélicas del siglo, se entendía que la percepción era un proceso esencialmente visual, la realidad se aprehendía por medio de la vista. Así pues, toda figura estaba formada por pequeños detalles externos que la caracterizaban de un modo distinto ante el exterior, siguiendo como referente una serie de códigos socio-culturales. De esta forma, se pondrá en marcha un desfile de apariencias para vestir la realidad con ingenio, haciéndola amable y atrayente[5]. Esta definición de la imagen y, consecuentemente, de la pintura estaba ya recogida en

las teorías de algunos pintores y tratadistas del arte, como Vicente Carducho o Francisco Pacheco[6], quienes definían la pintura como “el arte de hacer presentes las cosas vistas”[7], de aparentar realidad y mover el alma del espectador hacia las motivaciones que el modelo transmitía. Tal es así que, por el juego de impresiones, reflejos y sentimientos que ofrecía la pintura al espectador, pasará de estar considerada como una técnica sin ninguna nobleza de ejecución a emerger como arte liberal, gracias, en parte, al empuje de estos teóricos. La capacidad para “conducir las conductas”[8] desde la apariencia provocó que el gobierno dictase numerosos códigos morales, disciplinarios y de vestuario para una sociedad regida por la dramatización de cada elemento visible. El cuerpo se convierte, de este modo, en un discurso que autoriza y codifica las prácticas culturales, sujeto a selecciones y distinciones de cada grupo cultural, lo que le otorga un sentido simbólico para pensarlo y percibirlo de un modo determinado[9]. De ahí que el vestido distinga a simple vista a un cortesano de un villano, y su valor visual caracterice el prestigio del individuo ante la sociedad de la que forma parte[10]. De ello eran bien conscientes tanto Lerma como Olivares, pues fomentaron y engrandecieron con sus festejos el aspecto material de la fiesta teatral y, especialmente, la maquinaria escénica y el vestuario[11], lo que reflejaría un claro conocimiento de los códigos sociales que ellos mismos impulsaron y el deseo de contemplarse armados como caballeros reales en sus respectivos retratos. Puesto que los monarcas, conscientes de la importancia de una buena imagen ante la Corte, fueron grandes arquitectos de los valores que querían aunar en su persona, por lo que se encargaron de desplegar una maquinaria de propaganda y apariencias lujosas por medio del atuendo, las posesiones y las artes[12]. La creación de un perfil soberano y efectivo era esencial para la figura del rey, quien debía ser el garante de toda virtud social y religiosa, así como el máximo impulsor de la cultura; por lo que la presencia de un pintor oficial era básica, de ahí que nuestros validos se preocupasen también de hacerse retratar por los más prestigiosos artistas del momento.

Dado, pues, que la imagen era un modo de conocer la realidad visible y que la pintura era el mejor modo de eternizarla, el retrato se convertía en un elemento apetecible para los sentidos y para el modelo, por todas las sensaciones que despertaría en el espectador: sugerencia, persuasión, ideales, grandeza, y ante todo, eternidad. Se formaba, así, un mundo simbólico y propio en el que se fundían el modelo y el espectador en la contemplación. Esta conexión situaba al pintor en la frontera entre la realidad y lo que la percepción capta, y el universo simbólico que él mismo creaba para

que otros la captasen. Las imágenes cortesanas y, especialmente, las de la realeza eran percibidas, por tanto, como algo más que una simple representación del monarca: comprendía el paradigma de buen cristiano y garante de la seguridad del pueblo[13].

Como “instrumento al servicio de la política monárquica y elemento de una específica cultura de corte”[14] no resultaba nada desechable la idea de hacerse retratar para las dos personas que, en sus respectivos gobiernos, rozaron el máximo poder como favoritos. Su permanencia al frente del gobierno español dependía en gran parte de su popularidad en la Corte, por lo que, tanto Lerma como Olivares, fomentaron, como se ha dicho, los festejos cortesanos, distrayendo, así también, la atención de los problemas del Estado y rodeándose de un gran círculo de artistas que distribuyeron una determinada imagen a través de escritos literarios y, por supuesto, retratos[15]. La intención pública de sus cuadros deriva del deseo de verse contemplados y admirados, la exposición pública del retrato de Lerma estaba más que asegurada, pues el destino del cuadro fue su palacio de La Ribera en Valladolid, residencia que vendió con todas sus pertenencias a Felipe III y donde se ofrecieron numerosos festejos. Más controvertido resulta la localización inicial del cuadro de Olivares, pues tan sólo se conservan algunas noticias de su exposición en el palacio de Loeches[16].

Por su parte, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I Duque de Lerma, tenía muy claro que su prestigio cortesano y su ascenso político en la Corte no sólo dependían de su destreza y opulencia organizando eventos cortesanos, sino también de la imagen que ofreciese de sí mismo ante la nobleza, así como la mayor o menor proximidad con el monarca; de lo que se derivaría la adquisición de títulos y mercedes, añadiendo mayor prestigio al honor y dignidad familiar[17]. De esta forma, Lerma se ocupó de conferir un lujo extremo a todos aquellos eventos en cuya organización participó directamente, logrando convertirse, tras este despliegue de “medios para mejorar estado”[18], en el gran favorito de Felipe III. Esta posición le otorgó el poder suficiente y los medios económicos adecuados para alzarse como un gran mecenas de las artes, eclipsando hábilmente el mecenazgo del propio rey, de quien se esperaba que fuese el patrón de las Artes por excelencia, como ya era tradición en los Austrias españoles[19]. En su momento más álgido como ministro de Felipe III, Rubens realizó el retrato ecuestre, es decir, en 1603. El joven pintor documentó bien el proceso por medio de su correspondencia privada, pues su estancia en la Corte española venía motivada por una empresa oficial: Rubens tenía el encargo de hacer llegar al rey y a Lerma varios cuadros de la escuela italiana, de parte del Duque de

Mantua, Vincenzo I de Gonzaga, para quien trabajaba en ese momento como embajador. Este cometido poseía un trasfondo político, como resulta evidente, pues las relaciones entre la familia Medici y la Corte española se basaban por entonces en el ofrecimiento de lujosos regalos[20]. Rubens se sentirá impresionado por el poder que el rey le había otorgado a Lerma, así que cuando éste, deseoso de ser retratado por el pincel del artista, le propone la realización del retrato Rubens no podrá más que aceptar la empresa[21].

No resulta complicado comprender el deseo de Lerma de verse retratado a caballo, puesto que el valor social de su posesión y el dominio del arte de la equitación se estimaba como uno de los máximos distintivos de la nobleza y, además el retrato ecuestre estaba rodeado por un aura regia, ya que hasta la fecha, el privilegio de verse retratado a caballo había sido uso exclusivo de la realeza desde la Antigüedad[22]; por lo que la idea resultaba ser más que apetecible para Lerma, aunque, eso sí, todo un desafío porque su presunción no podía sobrepasar en ningún término el poder simbólico de las imágenes reales. En cualquier caso, como Comendador Mayor de la Orden de Santiago y Capitán General de la Caballería española, emular y adjudicarse toda esta iconografía militar constituía una exhibición de poder[23], aunque muy especialmente, un honor para sus ancestros. Recordemos que Lerma había decidido emprender un programa de engrandecimiento de las hazañas familiares, siguiendo la idea social del honor y de la herencia, idealizando la reputación de sus antepasados[24]. Todas estas inquietudes y deseos debieron ser bien entendidos por Rubens, dada su rapidez de trabajo y ejecución, pocos meses después aseguraba en una de sus cartas haber finalizado el cuadro, relatando satisfecho que Lerma había quedado muy complacido con el resultado[25]; lo que no era de extrañar, ya que el joven artista había conseguido realizar el que sería uno de los mejores retratos ecuestres de la época, sirviendo de modelo en sucesivas ocasiones[26].

Tras esta celeridad, parecería que el cometido no fue nada complicado para el pintor, sin embargo no tuvo que ser fácil enfrentarse a tamaño empresa pictórica. Dejando a un lado las amplias dimensiones del cuadro, 283 cm x 200 cm, testigo de la actitud megalómana de su modelo, superado por el retrato de Olivares con 313 x 239 cm, el primer problema que se presenta es la tradición, es decir, los modelos en los que podía basarse el artista.

A principios de siglo XVII el paradigma ejemplar de retrato ecuestre era el *Carlos V a caballo en Mühlberg* de Tiziano (1548, Museo del Prado, Madrid). No obstante, éste era el lienzo de un emperador,

como era lógico que se representasen los monarcas, pero no así cualquier cortesano y, al fin y al cabo, por mucho poder del que disfrutase, Lerma no dejaba de ser un aristócrata con deseos de dignificar su linaje. El reto, tanto para Lerma como para el pintor, era extremo, ya que el modelo quería emular a los grandes monarcas sin dejar de mostrar su respeto como súbdito. La provocación de tal encargo resultaba más que evidente, sin embargo Rubens supo cómo lograr su ejecución con elegante discreción; pues si bien plasmó el orgullo y altivez de don Francisco en actitud soberana, también supo cómo rebajar la carga desafiante con la eliminación de ciertos elementos como la armadura de cuerpo entero, las imágenes alegóricas alrededor de la figura, y el arco triunfal que sí existen en el modelo que tomará como referente.

La emulación del cuadro de Tiziano no parecía estar entre los planes de Rubens, quizá demasiado presuntuoso para sus inicios, aunque más tarde el artista italiano se convertiría en el gran referente de Rubens; de este modo prefirió seguir el ejemplo realizado por Antonio Francesco Oliviero en su *Carlo Quinto in Olma*, se trata de un grabado inicial del poema *La Alamanna* (1567), donde se ensalzaban las hazañas del emperador. Las dos imágenes muestran a los jinetes en actitud serena y firme, sobre briosos caballos blancos, con la cabeza ligeramente inclinada mientras que galopan hacia el espectador. Ambos sostienen el bastón de mando de los ejércitos, aunque además Lerma porta el collar distintivo de la Orden de Santiago[27]. De igual modo, existen varias diferencias con el modelo, por una parte el valido sostiene el bastón, pero lo soporta sobre su pierna; mientras que en la representación de Oliviero, Carlos V lo mantiene en alto, distinguiendo su actitud marcial. Así mismo, Carlos V viste una armadura completa, sin embargo Lerma tan sólo porta la coraza militar, lo que podría constituirse como una forma de rebajar la carga majestuosa del modelo y distinguirlo así de la realeza, o quizá un signo de la actitud más pacifista que guerrera del valido. No obstante, se prescinde de igual forma del arco triunfal que caracteriza la victoria del guerrero, por lo que parece claro que no sólo resulta ser un modo de suprimir la carga regia del cuadro, sino de desviar la atención de una actitud esencialmente marcial a otra con mayor trasfondo espiritual, pues el encuadre que proporcionan la palmera y el olivo remiten a símbolos familiares del propio don Francisco, tomando mayor protagonismo que la batalla librada al fondo.

Estos elementos enmarcan el retrato, proporcionando perspectiva y profundidad, mientras que el conjunto de figuras del jinete y del caballo domina el espacio casi por completo. De esta forma, la figura de Lerma parece estar aproximándose hacia nosotros

los espectadores, saliendo de un conjunto de nubes grises que lo envuelven en un aura teatral y logrando captar la atención total del espectador. Esta imagen nos recordaría aquellos versos gongorinos del *Panegírico al Duque de Lerma* que versan de tal modo; “ya centellas de sangre con la espuela/ solicitaba al trueno generoso/ al caballo veloz, que envuelto vuela/ en polvo ardiente, en fuego polvoroso”[28]. La diferencia estriba en que el cuadro de Rubens ofrece una sensación de movimiento mucho más serena en la escena. Así, con esta serenidad y aura dramática, la actitud altanera y orgullosa del modelo se ve ensalzada por la elegancia y el esplendor que se desprende del cuadro, pues las formas resultan majestuosas, delicadas, llenas de colorido y pureza; reflejándose como resultado la imagen amable de un gobernante seguro y elegante.

Esta solemne imagen de Lerma, dejando atrás la batalla y aunando en su persona la postura salvadora del apóstol Santiago, junto con la actitud victoriosa como Capitán General de la Caballería, no hace más que resaltar su profunda convicción en sus creencias religiosas, de las que no hacía más que demostrar su culto y devoción[29], así como el empeño en hacerse digno de su cargo y de su linaje. Todo ello nos devuelve a la idea de la finalidad moral del retrato, de su espiritualidad, pues era conocida la obsesión del valido por demostrar su virtuosismo como creyente ante el rey, fomentando la hermandad espiritual entre ambos con la ayuda y promoción de las artes, especialmente en el ámbito religioso[30].

Esta actitud hace pensar que la batalla del fondo podría ser un símbolo de la guerra que se debe dejar atrás, de lo mundano y oscuro; mientras que su figura se envuelve de pureza, luz y espíritu pacífico, acercándose al espectador como liberador espiritual; en un nivel algo más elevado de la representación victoriosa que, por ejemplo, se mostraba en la figura creada por Oliviero. Dejaba claro que él era el garante de la paz, esa *Pax Hispanica* de la que tanto se preocupó en promover[31]; y de la fe del público al que se dirige firme y seguro.

Se ha pensado que la batalla del fondo es el símbolo de la guerra que el valido libraba día a día contra sus enemigos[32], no obstante, si pensamos que el cuadro estaba ideado para ser destinado en último término al rey[33], parece estimable la idea de hermandad y de paz, frente a una confrontación real que desviaría entonces la atención y el significado del cuadro y su figura al mundo de la Corte. Por ello, me inclino a pensar que las pretensiones se veían cercanas a desviar la atención del espectador de los problemas de la realidad, centrándolo en un mundo más amable e idealizado.

Por su parte, don Gaspar de Guzmán, el Conde-Duque de Olivares, tomó como ejemplo todo aquello realizado por su antecesor en el cargo, excepto su política como valido, no obstante siempre se preocupó de sobrepasarlo y de aprovecharse de sus debilidades en beneficio de su propia imagen. Esta obsesión era más que conocida incluso por sus contemporáneos[34], por lo que se esperaba de él que intentase ser recordado como un ministro mucho más efectivo que su predecesor, utilizando los mismos medios publicitarios que había aprovechado Lerma, es decir, a través de las artes que impulsaron y de las que se beneficiaron para promocionarse y afianzarse en el poder. Esto es lo que se deriva de su retrato ecuestre, el deseo de contemplarse y admirarse en actitud regia como había hecho Lerma, aunque desplegando otros atributos que le conferían una apariencia marcial y una actitud menos vulnerable, dejando claro que él era el guardián y siervo de la patria. Para conseguirlo, utilizaría los servicios artísticos de Velázquez, cuya amistad desde sus años sevillanos se afianzaría gracias a la promoción que Olivares se encargó de realizar a favor del artista en la Corte, algo que le valdría a Velázquez el ser nombrado pintor oficial y convertirse en un inseparable compañero de Felipe IV[35].

Desafortunadamente, y al contrario de lo que ocurría con el retrato de Lerma, no poseemos los datos correspondientes al origen y ejecución del cuadro, por lo que las circunstancias que rodearon el proceso no pueden más que ser especulativas. Tratándose de Olivares parece clara la intención no sólo de exceder a lo realizado por Lerma, sino, ante todo, una intención publicitaria y política de su imagen, para ello sabía que podía contar con los servicios del artista sevillano, pues éste ya había colaborado construyendo la imagen simbólica del valido, por medio de varios retratos de cuerpo entero y los bocetos que más tarde servirían a Caspar de Crayer y a Paul Pontius para realizar los famosos grabados en clave alegórica de Olivares[36].

Velázquez, en la ejecución de su trabajo, fue algo más lejos que Rubens y no tomó como modelo a Carlos V, sino la representación de César victorioso, grabada por Antonio Tempesta (1596)[37]. La semejanza con el original resulta innegable, a pesar de que existe una diferencia importante; Julio César dirige su mirada hacia el frente, pues está imponiendo su poder y dirección, y Olivares, por el contrario, mira hacia el espectador, incitándolo a seguir su mando. Por otra parte, se considera que el ejemplo inmediato para la plasmación de tal actitud de evidente provocación al público es *El socorro de Brisach* de Jusepe Leonardo (1634-35, Museo del Prado, Madrid), cuadro que se realizó, de igual forma, por mandato del valido para

decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

Este dato nos serviría para definir con cierta exactitud la fecha de realización del retrato y especialmente su significado, dada la falta de detalles sobre su origen. En un principio, se sostuvo que debió realizarse entre 1632-33, cuando Velázquez vuelve a Madrid, después de haber disfrutado de una estancia en Italia para completar su formación artística[38]; esto supondría que fue Jusepe Leonardo quien copió la actitud del jinete, y no Velázquez. Mientras que otros datos apuntan a 1638 como una fecha más próxima a la ejecución, pues siendo así, el retrato comprendería la conmemoración de la batalla de Fuenterrabía, ganada en 1638 gracias al esfuerzo que Olivares puso en reunir tropas ante el enemigo francés. Esta victoria, además, le supuso el nombramiento de “liberador de la patria”, lo que parece motivo suficiente para que don Gaspar se sintiese tentado en extremo a homenajearse por su nueva condición[39]. Toma sentido su actitud desafiante en el cuadro si pensamos que quería conmemorar pomposamente su gallardía y su servicio hacia el Imperio.

Por otro lado, centrándonos en el retrato, comprobamos cómo las virtudes morales de austeridad y disciplina que intentaba restaurar Olivares con su gobierno se ajustan a su representación[40], pues se puede apreciar una actitud calmada ante la ejecución de uno de los ejercicios más complicados de la equitación, la posición de corveta, usando tan sólo una mano. La facilidad con la que parece controlar la situación llama la atención, combinada con la rigidez de la pose y el desafío al espectador. Se convierten, el caballo y el jinete, en un paradigma de poder y de capacidad de dominio y dirección. Es de notar, como ocurría en el caso de Lerma, que el valido de Felipe IV era un gran jinete, actividad que se afianzó al ser nombrado Caballerizo Mayor, encargándose de que el príncipe don Baltasar Carlos se educase en el arte de la equitación[41]. Además, son numerosas las citas extraídas de su correspondencia en las que habla de su gusto por los caballos, un hecho que se dejaba ver al poseer numerosos ejemplares sobre los cuidados del animal, dedicándole un apartado exclusivo en su biblioteca[42].

Se dejan ver, así mismo, toda una serie de atributos que le caracterizan como Capitán General del ejército español (nombrado en 1634), portando de esta forma la banda carmesí, exagerada en tamaño por la importancia que le intenta conceder el propio retratado, exhibiendo su poder con la armadura completa y el bastón de mando en ristre. Parece estar exigiendo la admiración y el respeto por parte del público, a la vez que lo anima a unirse en la lucha por la patria a la que se dirige. Velázquez ideó el cuadro de

tal manera que nos vemos situados desde un punto de vista bajo, suspendidos en la contemplación de la figura enmarcada por un robusto árbol, que ofrece la perspectiva para notar la lejana batalla que espera al jinete.

Al igual que en el retrato de Lerma, la figura del modelo domina el espacio, centrando toda la atención y dejando el paisaje aún más lejano. Esta vez, la escena de lucha es una formación de pequeñas figurillas imprecisas en la lejanía del barranco. Este desnivel entre los dos términos del paisaje resulta abismal, tanto que parece que el caballo se precipita al vacío, o ¿sería un modo de distinguir el ímpetu del retratado? En cualquier caso, parece evidente que este es, como dicen Elliott y Brown, “el retrato de un hombre que controla firmemente el destino de la monarquía española y la guía segura por encima de cualquier peligro”[43]. Todo en el retrato se resuelve en un conjunto de líneas fuertes, tensas, en los claroscuros interiores que caracterizaban al retratado, pues Velázquez conocía bien el carácter controvertido de don Gaspar y era, de igual modo, un pintor introspectivo, que desvelaba con imágenes las características personales de sus modelos; contrariamente a lo que ofrecía Lerma en su cuadro, donde todo era representado entre líneas delicadas y sencillas, tratando de resaltar la pureza y colorismo espiritual.

De todo ello se desprende que la finalidad del cuadro distaba de ser una representación simbólica de su espiritualidad y su cercanía amistosa al monarca, por el contrario, parece que la intención se debía a un deseo de verse como un verdadero libertador, un gobernante decidido a velar por su patria ante el enemigo y a desafiar a todo aquel que la acechase. Si en sus retratos iniciales se dejaba plasmar con unos atributos que promocionasen en la Corte una imagen más o menos amable de sí mismo[44], ahora más que nunca, cuando su gobierno contaba con numerosos enemigos y cuyas reformas se ponían en tela de juicio constantemente, necesitaba intimidar y recordar al público que él solo dirigía la lucha y que estaría al acecho de cualquier mirada.

Las diferencias entre ambos retratos ecuestres resultan evidentes, especialmente en cuanto a la actitud que toma cada valido, lo que les hace diferenciarse en su esencia y origen, sin embargo, las semejanzas son importantes de resaltar, pues responden a la obsesión de ambos modelos por acercarse al rey como líderes, espirituales y guerreros, actitud que se desprende de la amabilidad de movimientos y gestos de Lerma, y la tensión en la figura de Olivares; así como de la luz y el brillo que Rubens proporcionó al cuadro y los tonos oscuros con los que trabajó

Velázquez. El estilo de mando que intentan imponer se debe, en parte, al bastón que sostienen; se trata de la bengala militar que dirige ambas aptitudes, fuerza y razón; plasmándose nuevamente de distinta forma, pues si Lerma lo sujeta sobre su pierna, descansando y ofreciendo una imagen nada agresiva, Olivares lo eleva agresivamente, dirigiendo la dirección de mando, ya que se comprenden en su figura todos los atributos propios de los grandes generales[45].

Por tanto, la finalidad moral viene a ser la mayor semejanza entre los cuadros, es decir, el intento de propaganda y legitimación de la propia imagen en sus dos vertientes diferenciadas por la individualidad de cada valido, pues sus circunstancias resultaban dispares, recordemos una vez más que si Lerma deseaba mostrarse como el gobernante pacífico y cercano, pretendiendo ser un confidente espiritual para el monarca; Olivares se mostraba mucho más agresivo, dejando claro que su actitud era activa y acechante, devolviendo la mirada al que le vigilaba, en este caso, el espectador. La posición del público es importante, pues los modelos eran bien conscientes de que futuras miradas observarían su poderosa simbología artística, por lo que su actitud no es nada espontánea. Algo evidente al contemplar el semblante de los dos rostros, circunstancia que nos vuelve a situar en las teorías de la percepción y en la importancia de la imagen en la época.

Por otra parte, la pose robusta y directa les muestra en el momento de ser captados por la mirada del pintor, conocedores del juicio del espectador, aunque esta pose se resuelve en modos distintos de enfrentarse a este escrutinio público. Lerma mira de frente, sincero y amable, y Olivares se muestra esquivo, desafiante y demasiado seguro de sí mismo; lo que puede revertir contra la propia imagen, derivándose la personalidad mucho más racional de Lerma y la impetuosidad de Olivares. Fruto de todo ello se desvela una obsesión común; su ansiada eternidad como reflejo de la conciencia del prestigio de su linaje, ambos comprendían que su actividad en el gobierno podría devolver la dignidad pasada a sus ancestros, ya fuese ofreciendo calma y seguridad al pueblo, o ya difundiendo la imagen de la guerra como gloria y carácter intrínseco español[46]. Se desprenden, en fin, dos formas distintas de entender el ejercicio de un gobierno en profunda crisis y en perpetua amenaza exterior: la majestuosidad elegante y pasiva de Lerma y la provocación enérgica y activa de Olivares, cuyas políticas tuvieron claras consecuencias internacionales.

El alcance de la individualidad en el arte pictórico y su reconocimiento gracias a la pintura renacentista[47], hacía del retrato la forma más adecuada de contemplarse y

admirarse a sí mismo, pero también de exhibirse, recordemos que según el relato que recoge Leon Battista Alberti fue Narciso al contemplar su imagen en el agua quien inventó la pintura[48]. El cuadro proporcionaba la posesión, la permanencia en un espacio y, por supuesto, una belleza y un sentido moral que quedarían plasmados para siempre; un objetivo muy ansiado por Lerma y Olivares. Los validos utilizarían una vez más el apoyo de las artes para ensalzar su imagen y los artistas un medio de conseguir la fama por su trabajo, lo que confería al cuadro la fuente de poder para retratados y pintores.

El retrato, por tanto, no dejaba de ser un juego de espejos de las realidades humanas y, también, de sus deseos, unos deseos de verse de un determinado modo según las características y los fines de los modelos. Su conquista era la confluencia de pasiones e impresiones de las que surge y las que hace, a su vez, emerger en el espectador, pues la importancia del cuadro para Lerma y Olivares ya no era tanto la imagen del poder que se podía ofrecer, sino el lograr conmovir con el paso del tiempo, sugiriendo al espectador un mundo de verdades y máscaras, un disimulado teatro para los sentidos en el que sumergirse, y en el que la dignidad de la persona venía a confluir con la dignidad de lo que se observaba, de los actos y del linaje.

NOTAS

1. El concepto de propaganda política en la Edad Moderna lo recojo de F. BOUZA, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid. Akal 1998, pp. 31-36. En estas páginas se podrá encontrar una explicación sobre cómo pensaba la cultura nobiliaria re-presentarse y hacerse ver para consolidar su imagen frente al resto de cortesanos y ser recordado con el paso del tiempo.
2. Para un estudio sobre la nobleza y la importancia que se daba a la apariencia como reconocimiento de la clase social véase F. BOUZA, *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid. Abada Editores 2003, pp. 69-87. Por otro lado, en este trabajo sigo las ideas de Norbert Elias, cuyos estudios ofrecen un agudo análisis de la construcción y legitimación de las monarquías, y del comportamiento de la nobleza en el espacio cortesano, donde todo era un "aparentar ser", pues dependiendo de la posición de la persona así debía obrar y hacerse ver para no caer en desgracia; estas ideas nos ayudan a comprender el sentido suntuario de los cuatros aquí analizados, pues los modelos se retratan con las características con las que quieren ser asimilados, N. ELIAS, *The Court Society*. Oxford. Blackwell 1983, pp. 1-145.
3. El estudio de S. CLARK, *Vanities of the Eye*. Oxford. Oxford University Press 2007, ofrece un magnífico análisis sobre la importancia de los sentidos, especialmente el de la vista, en el proceso perceptivo y sensitivo del siglo XVII en su ámbito europeo.
4. Se escribieron numerosos tratados en contra de las figuras deshonestas que circulaban en el siglo XVII, algunos de estos escritos están editados en F. CALVO SERRALLER (ed.), *La teoría de la pintura en el Siglo de oro*. Madrid. Cátedra 1981, pp. 237-260.
5. J. A. MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid. Seminarios y Ediciones 1972, p. 179.
6. Para un estudio sobre los primeros teóricos de la pintura española y una amplia selección de sus escritos véase CALVO SERRALLER (ed.) 1981, *op.cit.*; así como la edición actualizada de F. Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda y Hugas. Madrid. Cátedra 2001.
7. G. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, "Noticia general para la estimación de las artes", en *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro* F. Calvo Serraller (ed.), *op.cit.*, pp. 59-86; p. 69.
8. BOUZA ÁLVAREZ 2003, *op.cit.*, p. 34.
9. J. H. BORJA, "Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía", *Fronteras de la Historia*, 7 (2002), pp. 99-115; p. 101. Además, remito a un estudio ilustrativo sobre la combinación de la ropa para definir la identidad del individuo en E. JUAREZ ALMENDROS, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. Woodbridge. Tamesis 2006.
10. T. FERRER VALLS, "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, J. M^a. Díez-Borque (coord.). Madrid. SEACEX 2003, pp. 27-37.
11. FERRER VALLS, "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, M. de los Reyes Peña (ed.), 13-14 (2000), pp. 63-84.
12. Un análisis de la construcción simbólica de la monarquía, haciendo un repaso de los motivos que caracterizaron a los monarcas españoles en E. DE LA TORRE GARCÍA, "Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII", *Historia y Comunicación Social*, 5 (2000), pp. 13-29. Véase también BOUZA, "Por no usarse. Sobre uso, circulación y mercado de imágenes políticas en la alta Edad Moderna", en *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad moderna*, J. L. Palos y D. Carrió-Invernizzi (dirs.). Madrid. CEEH 2008, pp. 41-64; para comprobar la legitimación de la monarquía a través de las imágenes distribuidas.
13. A. FEROS, "Sacred and Terrifying Gazes Languages and Images of Power in Early Modern Spain", en *The Cambridge Companion to Velázquez*, Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.). Cambridge. Cambridge University Press 2002, pp.68-86; p. 68.
14. BOUZA 2003, *op.cit.*, p. 107.
15. Se ofrece un buen análisis sobre la influencia de la política y de las estrategias publicitarias en el teatro áureo y cómo esto se refleja en el discurso de los personajes de las obras en J. CAMPBELL, *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid. Theatre of Negotiation*. Hampshire. Ashgate 2006. Además, en un ámbito europeo y comparativo se encuentra el estudio de R. STRONG, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. Suffolk. The Boydell Press 1984; especialmente son interesantes las páginas que dedica a la reflexión sobre la imagen de la monarquía y su creación por parte de Carlos I, pp. 42-97.
16. Para las noticias sobre el cuadro de Lerma véanse A. VERGARA, *Rubens and his Spanish Patrons*. Cambridge. Cambridge Univ. Press 1999, pp. 11-14; J. BROWN, *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid. Nerea 1991, pp. 89-114. En cuanto al retrato de Olivares remito a J. CAMÓN AZNAR, *Velázquez*. Madrid. Espasa-Calpe 1964, pp. 463-474, y J. H. ELLIOTT Y BROWN, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. Londres. Yale Univ. Press 1980, pp. 20-22.
17. Remito de nuevo para comprobar la teatralidad del funcionamiento de la sociedad cortesana en la Edad Moderna y la importancia del trato entre nobles a ELIAS 1983, *op.cit.*
18. Recojo el término de FERRER VALLS, "De los medios para mejorar estado. Fiesta, literatura y sociedad cortesana en tiempos de *El Quijote*", en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, B. J. García García y M. L. Lobato (coords.). Madrid/Frankfurt am Main. Iberoamericana/Vervuert 2007, pp. 151-167; donde se analiza la importancia de los festejos para atraer la atención del monarca en el ascenso social. Véase además otro estudio de la misma autora, donde se explica la obsesión de Lerma por promocionar su cargo político y prestigiar la honra familiar, "El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader", *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, V, *Homenaje a César Simón*, Valencia, 5 (2000), pp. 257-271.
19. Felipe II había consolidado el papel de la corona como el principal promotor de las artes, sin embargo, el prestigio social que se transmitía con esta práctica protectora pronto derivó en una obsesión para la nobleza, intentando competir con la Casa Real, véase J. BROWN 1991, *op.cit.*, p. 18. De igual modo remito a los estudios de P. WILLIAMS, "Un estilo nuevo de grandeza el Duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598-1621)", en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, B. J. García García y M. L. Lobato (coords.) 1997, *op.cit.*, pp. 169-202, donde se resume la actividad cultural de Lerma y se pone de relieve su interés en las artes en beneficio propio, así como la idea de prestigiar el honor familiar. Por otra parte, L. BANNER, *The Religious Patronage of the Duke of Lerma (1598-1621)*. Farnham. Ashgate 2009, demuestra a lo largo de su estudio que la gran actividad como mecenas de las artes por parte de Lerma se afianza tras su nombramiento como ministro del rey.

20. Para un estudio sobre las relaciones e intereses entre la monarquía española y la familia Medici, con un especial análisis de la política de Lerma al respecto, véanse los dos trabajos de E. L. GOLBERG, "Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part I", *Burlington Magazine*, 1115 (1996), pp. 105-114; y "Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part II", *Burlington Magazine*, 1121 (1996), pp. 529-540.
21. La descripción de las circunstancias que rodearon la creación del retrato en VERGARA 1999, *op.cit.*, pp. 11-14; y en la selección de cartas en edición traducida del italiano de J. BURCKHARDT, H. GERSON Y M. HOTTINGER (eds.), *Recollections of Rubens*. Londres. Phaidon 1950, p. 192.
22. VERGARA 1999, *op.cit.*, p. 67.
23. BANNER 2009, *op.cit.*, p. 9.
24. A. FEROS, *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III* (2002). Madrid. Marcial Pons 2006, pp. 190-192; y WILLIAMS *The Great Favourite: The Duke of Lerma and the Court and Government of Philip III of Spain (1598-1621)*. Manchester. Manchester Univ. Press 2006, pp. 6-9.
25. BURCKHARDT *et ál.* 1950, *op.cit.*, p. 194.
26. Recordemos como ejemplo el *Retrato ecuestre del Duque de Buckingham* (1625, Kimbell Art Museum, Texas), realizado también por Rubens y los respectivos trabajos de Van Dyck, *Carlos I de Inglaterra a caballo* (1637, National Gallery, Londres), y *Retrato ecuestre de don Francisco de Moncada* (1634, Museo del Louvre, París). Sin embargo, resulta más llamativo el cuadro de *Don Rodrigo Calderón a caballo* (1612, Royal Collection, Londres), realizado por Rubens y cuya semejanza con el de Lerma es más que sobresaliente. El propio Lerma podría haber presentado el pintor a Don Rodrigo, lo que sí es seguro es que éste quedó eclipsado con la pintura de Rubens porque, como cuenta S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ en su agudo estudio sobre la personalidad del favorito, fueron numerosas e importantes las adquisiciones que hizo de las obras del pintor; *Rodrigo Calderón. La sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la Corte de Felipe III*. Madrid. CEEH/Marcial Pons 2009, pp. 171-178.
27. BANNER 2009, *op.cit.*, p. 191; explica que tras ser nombrado Comendador Real, el valido se siente muy interesado por fomentar la construcción de lugares de culto y promocionar el arte religioso, haciéndose digno de la confianza del rey siguiendo las normas que la orden le imponía.
28. El texto completo en L. DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Poesía: Soledades- Fábula de Polifemo y Galatea- Panegírico al Duque de Lerma-Otros poemas*, ed. J. M. Caballero Bonald. Madrid. Taurus 1982, pp. 201-218. No es la única vez que los versos gongorinos coinciden con el retrato, pues en sus *Soledades* vuelve a aparecer el "en sangre claro y en persona augusto/ si en miembros no robusto,/ príncipe les sucede, abreviada/ en modestia civil real grandeza./ La espumosa del Betis ligereza/bebió no sólo, mas la desatada/majestad en sus ondas el luciente/ caballo, que colérico mordía/el oro que suave lo enfrenaba", en GÓNGORA, *Soledades*, ed. R. Jammes. Madrid. Castalia 1994, pp. 545- 547. Sin embargo la identidad de este jinete no se corresponde con Lerma, sino posiblemente con su cuñado, el Conde de Niebla.
29. BANNER 2009, *op.cit.*, p. 86.
30. Véase BANNER 2009, *op.cit.*, donde la idea principal de su estudio es mostrar que el mecenazgo de Lerma, en gran parte religioso, se basó en dos pilares fundamentales: sus responsabilidades como Comendador Mayor y su deseo de afianzarse como el hermano espiritual de Felipe III; algo que también apunta FEROS 2006, *op.cit.*, p. 177.
31. Para un estudio completo sobre la actitud de Lerma ante Europa y su política de paz véase B. J. GARCÍA GARCÍA, *La Pax Hispanica: Política exterior del Duque de Lerma*. Leuven. Leuven Univ. Press 1996.
32. J. F. MOFFITT, "Rubens's Duke of Lerma, Equestrian amongst Imperial Horsemen", *Artibus et Historiae*, 29 (1994), pp. 99-110; p. 108.
33. BROWN 1991, *op.cit.*, p. 74.
34. J. H. ELLIOTT *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*. Londres. Yale Univ. Press 1986, p. 62.
35. Las relaciones entre artista, valido y monarca desde los inicios en el círculo sevillano y las obras derivadas de esta amistad en ELLIOTT 1986, *op.cit.*, p. 22, p. 466; y ELLIOTT Y BROWN 1980, *op.cit.*, pp. 43-45.
36. Véanse los estudios de BROWN, "A Portrait Drawing by Velázquez", *Master Drawings*, 1 (1976), pp. 46-90; A. MARTÍNEZ RIPOLL, "El Conde Duque con una vara en la mano de Velázquez, o la praxis olivarista de la Razón de Estado, en torno a 1625", en *La España del Conde Duque de Olivares*, Á. García Sanz y Elliott (coords.). Valladolid. Secretariado de Publicaciones 1990, pp. 45-80; V. BERMEJO VEGA, "Imago Alteri Regis: Olivares y el retrato del valido en la estampa barroca", *Cuadernos de arte e iconografía*, 11 (1993), pp. 325-333; y M. DÍAZ PADRÓN, "Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez", *Anales de Historia del Arte* (2008), pp. 189-212, donde además se estudian las influencias posteriores en el arte europeo de los retratos de Lerma y Olivares.
37. Se ofrece un exhaustivo estudio de las fuentes y de sus respectivas comparaciones con el original velazqueño en, W. A. LIEDTKE Y J. F. MOFFITT, "Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait", *Burlington Magazine*, 942 (1981), pp. 529-537.
38. Quienes sostienen esta idea son CAMÓN AZNAR, 1964, *op.cit.*, pp. 463-466; y J. LÓPEZ REY, *Velázquez*. Londres. Studio Vista 1980, pp. 82-84.
39. Para los datos de esta nueva fecha véanse H. HARRIS, "Velázquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School", *Burlington Magazine*, 878 (1976), pp. 266-275; p. 272. Y LIEDTKE Y MOFFITT 1981, *op.cit.*, p. 529.
40. ELLIOTT 1986, *op.cit.*, p. 62.
41. Don Gaspar tenía obsesión por celebrar pictóricamente sus cargos más importantes en la Corte, lo que refuerza la idea de que su retrato ecuestre fue un encargo para conmemorar su victoria en Fuenterrabía y su nombramiento como Capitán General y Liberador de la patria. Sostienen esta idea ELLIOTT 1986, *op.cit.*, p. 540 y HARRIS 1976, *op.cit.*, p. 272.
42. Una carta al Marqués de Aytona fechada en 1633 es esclarecedora al respecto, pues se queja de la frustración que siente, ya que la enfermedad que le aquejaba por entonces le impedía montar a caballo, citado en ELLIOTT 1986, *op.cit.*, p. 287. Por otro lado, mi referencia a la *Biblioteca Selecta del Conde-Duque de Sanlúcar, Gran Chanciller, impresa-manuscrita. Autores y materias* remite a Madrid, Real Academia de la Historia, Ms 9/5729, fols. 214r-214v, s.v. Caballos.
43. ELLIOTT Y BROWN 1980, *op.cit.*, p. 20.
44. Es la idea que sostiene MARTÍNEZ RIPOLL 1990, *op.cit.*, p. 49 y que se sigue en este trabajo.
45. Aunque ambos validos se caracterizaron por sus habilidades jurídicas, no se puede confundir el bastón con la vara de estadista, pues sus connotaciones son bien distintas y esto desvirtuaría la finalidad moral que aquí se sostiene; se pueden observar las diferencias entre los distintos bastones en un estudio sobre sus características y sus orígenes simbólicos en MARTÍNEZ RIPOLL 1990, *op.cit.*, donde además se observa la importancia que esto supone tratándose de Olivares, pues la muletila que utilizaba para caminar y los bastones con los que se hizo retratar pronto obtuvieron una significación mágica ante el pueblo, pensando que con ello había hechizado al rey. Téngase en cuenta, de igual modo, el estudio que versa sobre el mismo tema en P. CIVIL, "Libro y poder real: sobre algunos frontispicios de la primera mitad del siglo XVII", en *El escrito en el Siglo de Oro: Prácticas y representaciones*, eds. P. Cátedra, M^a. L. López-Vidriero y J. Guijarro. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca 1998, pp. 69-83.
46. El concepto cortesano del honor familiar y la obsesión por conseguirlo en A. CARRASCO MARTÍNEZ, "La construcción problemática del yo nobiliario en el siglo XVII: una aproximación", en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. García y Lobato 2007, *op.cit.*
47. Para un estudio detallado sobre los orígenes del retrato en la época que nos ocupa véase J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*. Princeton. Princeton Univ. Press 1989.
48. L. B. ALBERTI, *On Painting*. Londres. Yale Univ. Press 1956, p. 64.